II

SIMBOLISMO E OUTRAS TENDÊNCIAS SUBJETIVISTAS
A forma e a evocação do sentimento

INTRODUÇÃO

Os artistas que participaram dos movimentos subjetivistas de cerca de 1885-1900 podem ser agrupados apenas porque todos rejeitaram as concepções realistas da arte que haviam predominado na geração anterior. Só por isso podem ser discutidos em conjunto; estilisticamente, variaram muito. Seguindo a liderança dos poetas avançados, afastaram-se do mundo exterior e voltaram-se para o mundo interior dos sentimentos, em busca de seu temas. Embora empreguem com freqüência motivos tradicionais, religiosos ou literários em sua pintura, declararam que as qualidades emotivas vinham mais das cores e formas do que do motivo escolhido. O movimento foi, portanto, resultado de novas liberdades, possibilitadas pela rejeição da obrigação de "representar" o mundo concreto, e dos novos estímulos proporcionados pela exploração do mundo subjetivo. A nova liberdade e os novos estímulos também permitiram a grande expansão das idéias sobre o que constituía o motivo adequado da pintura. Estimularam alguns dos pintores mais vigorosos a criar novas características formais, ou até mesmo um novo estilo, a transmitir melhor as qualidades mais abstratas dos novos temas subjetivistas da pintura.

O movimento foi anunciado pela primeira vez pelos poetas do Manifesto Simbolista (1886) de Jean Moréas (1856-1910). Rejeitando o naturalismo de Émile Zola e dos escritores da geração anterior, Moréas proclamou que, em "oposição ao 'ensinamento, declamação, falsa sensibilidade, descrição objetiva', a poesia simbólica busca revestir a Idéia de uma forma perceptível..." Os poetas simbolistas, agrupados em torno de Stéphane Mallarmé (1842-1898), desenvolveram teorias da arte que proporcionariam um pano de fundo ideológico para os pensamentos de muitos artistas. Suas teorias centraram-se na rejeição do mundo das pessoas comuns da classe média, meticulosamente descrito nos romances de investigação "científica" de Zola. Eles acreditavam que a maior realidade estava no reino da imaginação e da fantasia. Essas atitudes do novo movimento subjetivo foram expressas um pouco antes por Paul Verlaine (1844-1896) em sua *Art poétique* (1882) e por J.-K. Huysmans (1848-1907) em *A Rebours* (1884). Inspirando-se no Romantismo e em particular no poeta Charles Baudelaire, esses escritores só toleravam a vida

Paul Gauguin ou Émile Bernard, Um Pesadelo *(retratos de Émile Schuffenecker, Bernard e Gauguin), c. 1888, crayon.*

em função do cultivo de seus próprios sentimentos e sensações. O *Culte de moi*, de Baudelaire, foi revivido; sua preocupação com a individualidade de expressão foi transformada numa preocupação obsessiva com o mundo íntimo, privado, do eu, que levou a uma rejeição do mundo exterior. Os poetas inspiraram-se na convicção de Baudelaire de que "todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos, a que a imaginação atribui um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação tem de digerir e transformar". A teoria da "correspondência" de Baudelaire, exposta no poema "Correspondences" de 1857, exerceu também profunda influência sobre os poetas e pintores. Ela dizia, em suma, que uma obra de arte devia ser tão expressiva dos sentimentos básicos e tão evocativa de idéias e emoções a ponto de se elevar a um nível onde todas as artes estavam interligadas; os sons sugeririam cores, as cores sugeririam sons, e até mesmo idéias seriam evocadas pelos sons ou cores.

O poeta simbolista Gustave Kahn, ao definir os seus objetivos, foi mais além, invertendo a relação convencional entre o artista e seu motivo. Em lugar de começar com o mundo concreto e em seguida subjetivizá-lo de acordo com o sentimento, tomava o sentimento ou idéia como ponto de partida de uma obra de arte, que era então objetivada na forma concreta do poema

ou do quadro. Ele escreveu, em *L'Evénement*, 1886, que "o objetivo essencial de nossa arte é objetivar o subjetivo (a externalização da Idéia) em lugar de subjetivar o objetivo (a natureza vista pelos olhos de um temperamento). Assim, levamos ao extremo a análise do Eu, deixamos a multiplicidade e a interligação do ritmo se harmonizarem com a medida da Idéia..."

Invertendo assim a ordem tradicional, Kahn eleva o eu a um nível superior ao da natureza, no sentido compreendido pela geração anterior. Enquanto Baudelaire louvava Delacroix porque suas cores e formas expressavam tão bem o estado de espírito dos motivos de seus quadros, Kahn via as qualidades subjetivas, expressivas, das cores e formas como equivalentes, ou mesmo superiores, ao motivo representado. O fato de os poetas louvarem o poder das cores e formas de uma obra de arte, e de expressarem isso na terminologia da visão, era naturalmente muito estimulante para os pintores. Isso fica apenas a um passo da teoria do século XX de que as cores e formas da pintura podem transmitir o estado de espírito e a idéia de um motivo, sem sequer representar, ou mesmo sugerir, esse motivo, concretamente. Mas enquanto os pintores podiam conceber os poderes evocativos das formas e cores como dotados de existência independente do motivo, não estavam de modo algum preparados para colocar em prática, em seu trabalho, todas as implicações dessas teorias. Somente na segunda década do século XX, e por artistas de convicções bastante diferentes, é que os primeiros quadros realmente abstratos puderam ser realizados.

Os artistas desse movimento também escreveram ensaios sobre a sua arte, por vezes com grande percepção. Ainda mais notável é o fato de que suas teorias não eram apenas contemplações *a priori*, ou explicações, daquilo que já tinham feito, como ocorre freqüentemente com as afirmações de artistas, mas sim que os seus escritos muitas vezes antecipavam idéias formais que iriam aparecer mais tarde em sua arte. Podemos supor, a partir disso, que as teorias provavelmente foram expostas pela primeira vez pelos poetas, e desenvolvidas interiormente pelos artistas, ao lutarem com seus problemas próprios. Os pintores estavam, quase que sem exceção, ligados em graus variados aos principais poetas avançados da época, e alguns deles foram também poetas e até mesmo dramaturgos, críticos ou ensaístas. Vários deles eram críticos de arte. Em sua maioria, foram missivistas prolíficos, descrevendo suas lutas artísticas na forma de extensa correspondência com os amigos. Poucas vezes, depois daquele período, e talvez nunca antes, pintores e poetas estiveram tão ligados, tanto em sua associação pessoal como em sua luta com problemas artísticos comuns. Esse tipo de associação já tinha sido proposto por Richard Wagner, em seu conceito da "arte total", segundo o qual as artes, principalmente música, poesia e pintura, se fundiriam numa união sagrada. Wagner, quando em Paris, havia sido atraído pelo círculo de Mallarmé, onde era muito respeitado pelos poetas franceses. O fato de que artistas como Gauguin, Maurice Denis e Odilon Redon fossem altamente receptivos às idéias literárias dos poetas comprova-se pela presença dos conceitos simbolistas em seus escritos, e também em seus quadros. Algumas desses idéias,

como o Sintetismo, surgem nos escritos de Gauguin antes que aspectos formais equivalentes surgissem em seus quadros.

Paul Gauguin (1848-1903) cresceu num ambiente familiar dominado por escritores; seu pai era jornalista e sua avó materna havia sido feminista, escritora e conferencista. Gauguin manteve uma correspondência regular com os amigos, especialmente Van Gogh e Émile Bernard, que encerra prolongadas discussões das principais idéias e questões de interesse tanto dos poetas como dos pintores. Gauguin estava convencido de que procurava fazer uma pintura sem precedentes, e que ela, portanto, tinha de ser desenvolvida tanto nas idéias quanto no trabalho prático. O fato de considerar-se um "selvagem" acima da influência da civilização não inibe essa teorização sofisticada, e nem mesmo o impede de discutir com os críticos que haviam comentado o seu trabalho. Também escreveu, ao ligar-se ao grupo de poetas, artigos de crítica de arte para a revista de vanguarda de Albert Aurier, *Le Moderniste*, e na Oceania compôs vários ensaios longos sobre suas idéias a respeito da arte e problemas sociais e religiosos. Tinha lido os autores clássicos, não sendo portanto de surpreender que, quando "fugiu" da civilização européia e foi para a Polinésia, recebesse regularmente, e preservasse até sua morte, a principal revista literária, o *Mercure de France*. E quando estava doente num hospital do Taiti, leu o extenso estudo de J. A. Moerenhout sobre a vida e os costumes no Pacífico sul, *Voyages aux îles du Grande Océan* (1835), do qual extraiu a maior parte do folclore nativo incluído em seu *Noa-Noa* como histórias que lhe haviam sido contadas por Tehura. Até mesmo organizou e publicou, mimeografado, seu jornalzinho de críticas e comentários, especialmente sobre a administração colonial local.

Podia-se esperar, portanto, o interesse de Gauguin, e até mesmo a sua participação, nas novas idéias vitais dos poetas. Mas escrever lhe era, com freqüência, difícil, e sua conversação também era tão dominada pelo egoísmo apaixonado que em geral brigava logo com seus companheiros. Teve em Émile Bernard (1868-1941) e Paul Sérusier (1863-1927), ambos muito mais jovens do que ele, o estímulo intelectual necessário. Ambos eram de uma inteligência e uma formação superiores. Bernard teve especial importância para Gauguin, pois possuía um talento notável para descobrir, compreender e transmitir novas idéias. Além disso, conhecia e correspondia-se com muitos dos principais artistas, e escreveu artigos sobre eles, inclusive sobre Van Gogh e Cézanne. Era amigo de Albert Aurier, brilhante escritor simbolista e crítico de arte mais ou menos de sua idade, a quem estimulou a escrever artigos sobre Gauguin e o movimento simbolista. Aurier introduziu Gauguin no círculo

de Mallarmé, onde, considerado como o "Pintor simbolista", expôs suas idéias, com freqüência e com grande vigor. Na verdade, Gauguin era tão considerado que os poetas lhe ofereceram um banquete de despedida quando ele foi para o Taiti pela primeira vez, em 1891. Já havia incluído as palavras "Simbolismo" e "Sintetismo" em retratos (um deles de Jean Moréas); havia usado inscrições simbolistas em esculturas de cerâmica e xilogravuras; e quando, em 1896-1897, escreveu o ensaio "Diverses Choses", muito influenciado por Edgar Allan Poe, deu-lhe um subtítulo simbolista:

> *Notes éparses sans suit comme les Rêves*
> *comme la vie tout faite de morceaux*

Embora negasse mais tarde qualquer influência dos literatos, é evidente, tanto em seus escritos como nos motivos de alguns de seus quadros, como "De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?" (1898), que estava profundamente mergulhado nas idéias simbolistas, que partilhava com os poetas.

G.-Albert Aurier (1865-1892) foi o mais informado e mais simpático dos críticos simbolistas. Tinha estudado pintura e era amigo de muitos artistas, assumindo com zelo a causa de sua arte. Sua amizade de juventude com Bernard, que começou quando ele tinha 23 anos, levou-o a aceitar as sugestões do amigo e escrever vários artigos, muito sensíveis, sobre os jovens pintores. Entre estes destaca-se o primeiro artigo escrito sobre Van Gogh (1890), publicado no primeiro número do *Mercure de France*. Já havia publicado artigos de Bernard e Gauguin em sua revista de crítica, *Le Moderniste* (1889), e divulgara, bem como comentara, a exposição do Café Volpini, em 1889, onde Gauguin e seus seguidores exibiram seus trabalhos. Em seu amplo artigo sobre Gauguin (1891), elogiou-o como líder dos artistas simbolistas, termo que preferia a Sintetismo, e num longo artigo sobre o Simbolismo (1892) definiu a estética do movimento, distinguindo-o do Sintetismo. Como considerava o movimento muito próximo do Simbolismo na literatura, achou que a estética da arte simbolista estava baseada nas teorias já desenvolvidas pelo movimento literário. Sua morte precoce aos 27 anos pôs fim a uma carreira de crítico de arte, especialmente nas páginas do *Mercure de France*, e que certamente teria sido muito influente. A seção de arte daquela revista foi entregue então a Camille Mauclair, o arquiinimigo dos simbolistas, bem como de Cézanne, Lautrec e outros artistas novos. Com isso, perdeu-se muito do ímpeto criado por Aurier.

As idéias de Gauguin, expressas com tanto vigor, mas por vezes de maneira tão inábil, foram desenvolvidas e tiveram ampla disseminação por um grupo de pintores jovens que o reverenciavam como seu mestre. Dentro em pouco, as condições essenciais de uma "escola" estavam criadas: uma poderosa e colorida personalidade como a do mestre, vários discípulos intelectualmente alertas e dedicados, um grupo organizado para formular a teoria e uma escola de arte onde as idéias e o estilo eram difundidos com os ensinamentos.

Os principais discípulos foram Paul Sérusier e Maurice Denis (1870-1943).

O primeiro grupo foi composto em 1888 por alunos da Académie Julian. Sérusier, o líder reconhecido do grupo dessa academia, havia lançado o movimento ao trazer de Pont-Aven, em 1888, o respeitado pronunciamento de Gauguin que dera aos estudantes jovens a chave para a nova arte:

> Como você vê esta árvore?
> É realmente verde? Use o verde, então, o verde mais bonito de sua paleta.
> E aquela sombra, bastante azul? Não tenha medo de pintá-la o mais azul possível.

Vários artistas organizaram em 1891 o grupo chamado "os Nabis", que também incluía Paul Ranson, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard e K.-X. Roussel. A escola era a Académie Ranson, fundada em 1908, onde a maioria deles lecionava.

Só muitos anos depois Sérusier desenvolveu sua teoria, mas Maurice Denis, que começou aos 19 anos com seu importante ensaio "Définition du Néo-traditionisme" (1890), participou ativamente no desenvolvimento das idéias de Gauguin que lhe foram transmitidas por Sérusier. Durante alguns anos, até transformar-se em ultraconservador como outros Nabis e começar a aplicar as interpretações religiosas aos princípios idealistas do Simbolismo, escreveu

Moradores da Pension Gloanec, Pont-Aven, c. 1888, inclusive Gauguin, Émile Bernard, Charles Laval, Meyer de Haan e Charles Filiger. O homem de boina, sentado na sarjeta, provavelmente é Gauguin.

alguns dos mais esclarecedores artigos sobre a ideologia, história e características formais do movimento subjetivista. A projeção de Denis durante sua longa vida como o mais influente muralista desde Puvis de Chavannes, e sua atividade com as organizações de artistas, inclusive seu Estúdio de Arte Sacra, deram-lhe uma autoridade que tendia a propagar, na nova geração, as idéias e teorias que vinham de Gauguin e dos poetas.

Outros pintores extraíam diretamente suas idéias e imagens dos escritos dos poetas e romancistas. Homens como Gustave Moreau e Rodolphe Bresdin, numa geração, e Edvard Munch e Odilon Redon em outra, pintaram cenas altamente imaginativas e irreais, freqüentemente inspiradas em fontes literárias. De acordo com as opiniões de H. R. Rookmaaker, eles são a contrapartida, na esfera plástica, dos poetas simbolistas na literária, e portanto podem ser chamados de pintores simbolistas.

Muito embora Redon (1840-1916), em particular, tivesse enriquecido sua arte em proporção muito superior às necessidades básicas de representação do motivo, tanto ele como os outros artistas de sua geração empregaram meios formais que, em sua maior parte, eram convencionais. Redon inclinava-se para a literatura fantástica, tendo estudado especialmente Baudelaire e Poe, bem como a botânica, assuntos esses que se tornaram importantes em sua obra. Observou certa vez que admirava a beleza humana "com o prestígio do pensamento". Havia sido durante algum tempo crítico de arte em Bordéus, e tornou-se logo membro do grupo dos poetas simbolistas em Paris, onde fez amizade com Mallarmé, Gide e Valéry. Suas muitas cartas e seu diário constituem substanciais documentos literários, bem escritos, ricos em idéias e imagens.

Embora James Ensor, Edvard Munch e Ferdinand Hodler se tivessem desenvolvido num ambiente bastante diferente da Paris do fim do século, também tiveram grande ligação com os literatos, participando todos eles, na época, do meio dos simbolistas franceses em Paris. Ensor (1860-1949) também havia estudado os escritores fantásticos, e era um prolífico autor de cartas, ensaios, crítica de arte e discursos, muitos dos quais apareceram nas principais revistas de vanguarda. Críticos posteriores louvaram sua prosa colorida e muito expressiva, que tem as deformações e as características anti-sintáticas da escrita expressionista. Ensor se munia de material para seus ensaios freqüentemente cáusticos empenhando-se em acerbas batalhas artísticas entre as facções do progresso e conservantismo, na Bélgica, batalhas essas fomentadas pelas novas declarações feitas pelos movimentos artísticos avançados de Paris. Seus artigos apareciam na publicação simbolista *La Plume*, que em 1899 promoveu a sua primeira exposição em Paris e, ao mesmo tempo, publicou um número especial dedicado à sua pintura. Como esta, a escrita de Ensor é fortemente impregnada de sua situação e gostos pessoais: ele era um solteirão mais ou menos misantropo, que vivia com a mãe no andar sobre a sua loja de curiosidades, na pequena cidade balneária flamenga de Ostende, e interessava-se muito pelo folclore camponês, em particular o que se via nos carnavais regionais.

Munch (1863-1944) estava obcecado pelos motivos de crise emocional em seus quadros. Isso resultou, em parte, das tragédias de infância na Noruega. Testemunhou, muito criança, a morte de sua mãe e irmã, provocada pela tuberculose, e a preocupação e os sérios ataques nervosos sofridos pelo pai. Em 1886, aos 23 anos, era, juntamente com o romancista Hans Jaeger, um dos boêmios artísticos e literários que atacaram os rígidos hábitos conservadores e sociais de seus conterrâneos. Pouco depois, foi para Paris estudar, mas, embora tivesse visto a pintura mais avançada da época, pouca influência dela se nota em suas obras. Berlim pareceu-lhe mais agradável; o clima intelectual tinha uma orientação mais psicológica, e havia mais artistas e poetas da Europa Central e Escandinávia, principalmente Stanislas Przybyszewsky e August Strindberg. A primeira exposição de Munch em Berlim, em 1892, foi fechada à força pelas autoridades; em conseqüência, ele adquiriu fama repentina e foi convidado a enviar exposições itinerantes por todo o país. Uma estada mais tarde em Paris, quando entrou em contato com os poetas simbolistas, resultou no preparo dos cenários para a encenação do *Peer Gynt* de Ibsen no Théâtre de l'Oeuvre, com o qual já haviam colaborado outros pintores e dramaturgos. O restante da vida de Munch foi passado no Norte da Europa, parte na Alemanha, mas principalmente no solitário litoral da Noruega. Significativamente, suas cartas e escritos relacionam-se mais com a sua vida pessoal do que com a teoria da arte, exceto por uns poucos e breves aforismos.

Hodler (1853-1918) era, por natureza, inclinado à teoria da arte. Estudou profundamente os escritos de Dürer e Leonardo, em sua juventude na Suíça. Era também um estudioso da religião e das ciências naturais, e mais tarde fez conferências de tom místico e idealista sobre o tema "A Missão do Artista". Sua teoria do paralelismo mostra as influências desses interesses mais antigos, combinada com um simbolismo individual baseado na visão metafísica da unidade da natureza. Quando Hodler fez uma exposição em Paris em 1892, foi patrocinado pela Rosa-Cruz, um grupo artístico ainda mais idealista e antinaturalista em suas convicções do que os simbolistas.

Henry van de Velde (1863-1957) foi o espírito mais influente na formulação da ideologia do Art Nouveau, a contrapartida, nas artes aplicadas, do Simbolismo na pintura. Baseando seu pensamento no idealismo de William Morris, ainda assim, em contraste com este, aceitava totalmente a realidade do industrialismo e da produção mecanizada, com as suas implicações estéticas. Viu o novo movimento (embora evitasse a expressão Art Nouveau) como uma revolução necessária contra conceitos tradicionais, e considerou seu desejo de criar um ambiente de harmonia total, que por sua vez tornasse a vida mais harmoniosa, como a base do futuro. Ligou-se aos poetas simbolistas franceses quando estudante em Paris; estudou as teorias de Morris e foi membro do *Les XX*, o grupo de artistas de vanguarda em Bruxelas.

Suas atividades abrangeram todos os caminhos da disseminação das idéias: foi autor prolífico e conferencista persuasivo, e em 1901 formulou um currículo e um método de ensino na Dessau Kunstgewerbeschule que

viriam a ser a base da Bauhaus, quando Van de Velde se viu obrigado a deixar a Alemanha, durante a Primeira Guerra Mundial. O âmbito de suas atividades de projetista foi igualmente amplo: em 1895 projetou sua nova casa em todos os detalhes, inclusive as roupas usadas por sua mulher; projetou museus, casas, interiores, móveis, cartazes, bordados, desenhos decorativos, continuando a fazer desenhos e litografias.

Paul Gauguin, projeto da capa de Cahier pour Aline, *Taiti, 1893*